

中唐吐蕃期の敦煌十六観図

大西 磨希子

〔抄録〕

初唐期に出現する新種の西方浄土変は、『観無量寿経』を重要な典拠とし、大画面の図相になるという特徴を有する。この唐代西方浄土変には、やがて盛唐期を迎えるころ外縁部に『観無量寿経』の末生怨説話や十六観の図相が付加されるようになる。本稿で対象とする中唐吐蕃期（七八六～八四八）は、十六観図が西方浄土変の外縁に付加され始めた盛唐期に次ぐ時代であり、かつ敦煌が一時唐朝の支配から離れ吐蕃（チベット）に占領された時代でもある。十六観図は典拠が明確で、計十六場面からなる各観の

配列順や図像的特徴も経典に規定されている。しかしながら、敦煌に現存する十六観図の多くは経典と合致しない。本稿は、いまだ専論がなく全体像が明らかでない吐蕃期の敦煌十六観図について、実地調査にもとづき分類と整理を行い、その特徴や変化を追うとともに、吐蕃支配下における敦煌の造像活動の一端を考察する。

キーワード 敦煌、莫高窟、十六観、観無量寿経、吐蕃

はじめに

七世紀初めチベット高原に興った吐蕃は、唐朝との和戦を繰り返しながら次第に勢力を増し、玄宗朝末期の天宝十四歳（七五五）安史の乱が勃発するや、唐軍の北西防備が手薄になった隙に乘じ、一気に河西・隴右地方へ侵出した¹⁾。広徳二年（七六四）の涼州陥落を皮切りに、

吐蕃は河西回廊を西進し、永泰二年（七六六）には甘州、大暦元年（七六六）には肅州、大暦十一年（七七六）には瓜州を陥落した²⁾。沙州すなわち敦煌は、凡そ十一年に及ぶ死守を続けたが、貞元二年（七八六）ついに吐蕃に降る⁴⁾。敦煌が唐に復帰するのは、土豪の張儀潮が挙兵して吐蕃を駆逐した大中二年（八四八）のこと。儀潮は敦煌奪回の知らせを長安の唐朝廷に報告し、大中五年に帰義軍節度使に任ぜら

れた。それまでの間、約七十年にわたって敦煌は吐蕃の支配下に置かれた。文学史でいえばちょうど中唐を代表する白居易や元稹が活躍した時期に相当する。当該時期が中唐吐蕃期とも称される所以である。

吐蕃人が敦煌を治めていたこの時期においても、莫高窟の石窟造営は継続され、数多くの石窟が新たに開かれるとともに、それ以前に開鑿された窟にも重修が加えられた。敦煌の名族が造らせた第一五九窟（張家窟）や第二三一窟（陰家窟）などは、吐蕃支配期に莫高窟に開かれた代表的な窟である。この吐蕃人による支配期に、莫高窟で新たに開鑿された窟は五十窟を超えるとみられ、重修窟を含めると百窟近くにのぼる^⑤。これは莫高窟の壁画窟、計四九二窟のほぼ五分の一にあたり、吐蕃支配期における造営活動の活況がうかがえる。

阿弥陀仏の西方極樂浄土世界を描きあらわした西方浄土変についても、莫高窟に現存する計一六〇例中、当該時期の作例は計四五例にのぼり、約二八パーセントを占める^⑥。しかしながら、吐蕃支配期の西方浄土変については、孫修身氏と施萍婷氏による概括的な基礎的研究があるのみで、いまだ詳細な検討はなされていない^⑦。

西方浄土変は、浄土信仰の興隆に伴い隋唐期を境として大きく発展し、敦煌莫高窟においても、初唐期に壁画全体を覆う大画面形式の西方浄土変の作例が出現し、さらに盛唐期になると大画面形式の西方浄土変の外縁部に『観無量寿経』（以下『観経』）に説く末生怨説話と十六観の内容をあらわした図が付加されるようになる。これら初唐期から盛唐期にかけての西方浄土変に関しては、松本榮一氏、孫修身氏、施萍婷氏らの先行研究があり、筆者もこの時期を対象とした論文を発

表してきた^⑧。とくに、西方浄土変に付属して描かれる十六観図については、盛唐期の作例を中心に分類を試み、画面形式や表現形式における変遷を論じたことがある^⑨。

そこで本稿では、いまだ専論がなく全体像が明らかでない吐蕃期の敦煌十六観図について、作例の調査にもとづく分類と整理を行い、特徴やその変化を追ってみたい。その目的は、第一に敦煌における唐代西方浄土変の展開をより長く跡付けることにあるが、吐蕃支配期の造形活動について考察するための一材料を提供することにもある。なお以下、文中でとくに注記しない場合の窟番号は莫高窟を指すこととし、榆林窟については窟番号の前に「榆林窟」と記して区別する。

一、吐蕃期における十六観図の諸作例

『観経』の十六観とは、阿弥陀浄土の地面や樹木、建物といった景物、さらには阿弥陀仏や観音勢至菩薩などの姿を、十六の段階に分けて観想する方法を説いたもので、そこでは各段階において観想すべき対象の姿形が詳述されている。『観経』には、この十六観を完成することによって西方浄土への往生がかなうと説かれており、十六観とは本来、往生浄土のための具体的な手段として釈迦から韋提希に開示されたものである。したがって、それらを絵画化した十六観図は、本来的には十六観の実践の便宜のために経文内容を造形化した一種の視覚教材としての意義と機能を有するものであったと考えられる^⑩。

莫高窟や榆林窟の壁画および莫高窟藏経洞発現の絹本画には多くの

十六観図が現存するが、これらは第四三一窟に西方浄土変を伴わない初唐の壁画が一例ある以外はすべて盛唐以降に描かれたもので、そのいずれもが西方浄土変に付属する形で描きあらわされている。つまり、敦煌十六観図は、第四三一窟の一例を除く他のすべてが盛唐以降の作で、かつ西方浄土変に付属して描かれていることになる。その意味で、十六観図は西方浄土変に対して従属的位置にあることは確かであるが、筆者が十六観図に注目するのは十六観図が有する以下のような特徴による。

第一に、本来的な意義や機能からの距離を具体的に測りやすいという点が挙げられる。十六観図は上述のとおり、往生浄土を目的とする観想の視覚教材としての意義と機能を付託され創案されたと考えられるが、敦煌に残された実作例には経文と合致しない表現が多く見られる。そこで、十六観図に着目することによって、十六観図のみならず、それが付属する西方浄土変全体が本来的な意義と機能をどれだけ保っているか、また反対にどれだけ乖離しているかを具体的に測ることが可能となるからである。実際に、盛唐期の作例では、經典に忠実な作例のほかに、図像的に曖昧なものを含み配列も乱れている作例や、経文では解釈しがたい図像を含む作例が存在し、敦煌では盛唐期の早い時点で本来的な意義や機能が失われていることが明らかとなる¹⁾。

第二に、經典との距離感や作例間の異同を多角的に比較検討することが可能な点である。十六観図は十六の場合に分かれていることから、各作例における配列（各観の並び順）・数（観の数）・図像（観想の対象物の図像）の三つの観点で『観經』との異同や作例間の比較をする

ことができる。

加えて、十六観図では画面形式や表現形式に顕著な変化が見られる点も重要である。盛唐期の作例では、①〈格子状画面／各観を場景的に描写した説明的図相〉から、②〈条幅状画面／自然景の中に各観を配した絵画的図相〉へ、さらに③〈条幅状画面／無地に近い背景に各観を簡略に描いた図案的図相〉へという変遷を辿っている¹²⁾。

では、吐蕃期の十六観図はどのような様相を呈しているであろうか。

表1は、吐蕃期の十六観図のうち、調査し得た作例計二三例について、画面形式の別や場面数、観想の対象の各図像をまとめたものである。比較のため、同様の観点から盛唐期の関連作例についてまとめたものを表2、帰義軍期の作例をまとめたものを表3として掲げる。なお、表中の窟番号は敦煌研究院の編号に従い、「莫」は莫高窟を「榆林」は榆林窟を指し、藏経洞発現の絹本画については作品番号を記す。

表中の「画面形式（西方浄土変）」は、十六観図が付属する西方浄土変の画面形式を指す。そのうち「大」は一壁面全体を覆う大画面の作例であること、「大」は西方浄土変が一壁面の大半を覆っているが左右両辺などに別の図を含んでいる作例であることを示す。「大（小）」とは、一壁面全体に西方浄土変が描かれている作例ではあるが、窟自体の規模が小さく、小画面であることを示す。また、「1/2」は一壁面に二経変が描かれているうちの東（門口）から一番目の作例であること、同じく「2/3」は一壁面に三経変が描かれているうちの東（門口）から二番目の作例であることを示す。総じて、一壁面全体に描かれる作例は横長の画面であるが、一壁面に複数の経変が描かれる

表1 吐蕃期の作例

[illegible]

※蔵経洞発現の絹本画の制作年代については、大英博物館およびギム東洋美術館の推定に従った。

表 2 盛唐期の作例

時代	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐	盛唐
年代												
窟主												
窟番号	莫172	莫320	莫180	莫116	莫118	莫91	莫117	莫126南	莫126北	莫188南	莫188北	大
画面形式(西方浄土変)	大'	大'	大'	大	大	大	大	大	大	大	大	大
画面形式(十六観図)	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅
場面数	16	16	16	5	16	7(現状)	8	14(現状)	16	16	16	16
経文に合致するもの	(1)日想観	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	(2)水想観	○○	○○	○	○	○○○	○	○	○○	○○	○	○
	(3)地想観						○	○				△(蓮華をのせる)
	(4)宝樹観	○	○	○		○○○	○	○	○	○	○	○
	(5)宝池観					△	△	○	○		○	○
	(6)宝楼観	○(雲あり)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	(7)華座観						○			○		
	(8)像観 (9)真身観				○	○○		○		○○	○○	○○
	(10)観音観 (11)勢至観	○○	○○	○○				○○	○○	○○	○○	○○
	(12)普観								△			
	(13)雑観	○	○	○					○	○	○	○
	(14) (15) (16)三輩観	○○○	○○○	○○○					○○○		○○○	○○○
	(a)宝池+円輪	●	●	●				●	●	●	●	●
経文に合致しないもの	(b)宝幢		●	●			●	●	●	●		
	(c)僧形或いは俗人形	●	●	●		●			●	●		
	(d)宝池+群生する蓮華	●	●	●		●					●	
	(e)宝瓶	●	●	●		●		●	●			
	(f)未開敷蓮華											
	(g)開敷蓮華			●		●						
	(h)宝珠	●				●						
	(i)宝帳											
	(j)塔											
	(k)湧雲											
その他	(l)香炉											
	不明 欠損				○			○○		○	○○	

場合は縦長の画面になり、絹本画はいずれも縦長を呈している。

「画面形式(十六観図)」は、十六観図の画面形式を指す。そのうち「条幅」は西方浄土変の左右辺などに設けられた条幅状画面に十六観を描く作例、「屏風」は西方浄土変の下部に設けられた屏風式画面に十六観図を描く作例であることを示す。

「場面数」とは、各作例において描かれている十六観図の場面数のこと。十六観図である以上、十六場面あるのが本義だが、実際に描かれる場面数には増減がみられる。

観想の対象は、『観経』の記述に副って「経文に合致するもの」と「経文に合致しないもの」に大別し、その中で各場面に描かれる図像についてまとめた。そのうち前者については、「(1)日想観」「(2)水想観」など、それぞれに十六観のうちの第何観であるかを示す観番号を付した。各作例において、該当する図像が描かれている場合には図像の数に応じて「○」を記し、描かれていない場合は空欄とした。ただし、何観に相当する図像であるかが確定しがたい場合は「△」で示した。

(5)宝池観は別名「八功德水観」ともいい、経文に従えば宝池は八区画に分かれていなければならないが、

表 3 帰義軍期の作例

時代	帰義軍	帰義軍	帰義軍	帰義軍	帰義軍	帰義軍	帰義軍	帰義軍	帰義軍	帰義軍	帰義軍
年代	865			962頃				914以降	944以降	10世紀	10世紀
窟主	索義弁										
窟番号	莫12	莫18	莫19	莫55	莫76	楡35	莫141	S. Painting 76(白描)	P. 2671v(白描)	ch. 0051	ch. v. 001
画面形式(西方浄土変)	2/3	2/2	大(小)	2/4	3/3	大	2/2	—	—		
画面形式(十六観図)	屏風	屏風	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅	条幅
場面数	16	12 ? (現状)	8(現状)	16	11(現状)	16	7	14(現状)	15	15(現状)	11(現状)
経文に 合致するもの	(1)日想観	○			○	○	○	○	△		○
	(2)水想観	○○	○○○	○○	○○	○	○○○	○○○△	○	○	
	(3)地想観										○
	(4)宝樹観	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	(5)宝池観	○	○				○			○	
	(6)宝楼観	○	○	○	○	○	○	○	○		○
	(7)華座観	○				○					
	(8)像観 (9)真身観	○								○○○○	○○
	(10)観音観 (11)勢至観	○	○		○○	○○		○○	○○	○○	○○
	(12)普観	○						○			
	(13)維観				○	○			○		
	(14) (15) (16) 三輩観				△△				△△△		
	(a) 宝池 + 円輪	●		●	●	●	●	●	●	●	●
経文に 合致しないもの	(b) 宝幢	●	●	●		●	●	●	●	●	●
	(c) 僧形或いは俗人形				●	●	●	●	●	●	●
	(d) 宝池 + 群生する蓮華				●	●	●		●		
	(e) 宝瓶	●			●	●	●		●		
	(f) 未開敷蓮華	●	●		●		●●				
	(g) 開敷蓮華	●				●	●●				
	(h) 宝珠			●			●			●	
	(i) 宝帳	●	●							●	
	(j) 塔										
	(k) 湧雲							●			
その他	(l) 香炉				●						
	不明 欠損		○○			○		○			○(宝池?に兼属)
				○				○		○○○	

必ずしも八区画でなくとも区画が設けてあるものや、前後の場面との位置関係から宝池観とみなして問題ないと思われるものについては「○」として扱った。

また、(8)像観と(9)真身観は、いずれも観想の対象が仏であり、図像上では分別しがたいことから同一項目として一まとめに扱い、坐仏を描いていれば、このどちらかの観に相当するものとみなした。

同様に、(10)観音観と(11)勢至観についても、図像上は観音菩薩であるのか勢至菩薩であるのかの区別がつかがたいため同一項目として取り扱った。「○」や「△」が一つの項目に複数付される場合があるのは、そのためである。つまり、経文どおりであれば「(8)像観(9)真身観」と「(10)観音観(11)勢至観」の項目では、それぞれ「○」が二つずつ付されることになる。

(2)水想観について経文では、清らかな水を見た後に氷想をなし、ついで氷の照り映える様を見て瑠璃想をなすとの手順が提示されていることから、実作例においてはしばしば、自然の水際や水を湛えた宝池、さらに氷の張った宝池など、複数の場面であらわすことがある。「(2)水想観」の項目に「○」や「△」が複数付される例があるのはそのためである。

「(14) (15) (16) 三輩観」については、上輩と中輩を菩薩形であらわし下輩を未開敷蓮華で表現するもののほか、三輩ともに未開敷蓮華であらわすものなど、表現には異同がみられる。しかし、表ではそれらを区別せず、如上の内容が画面下部に三場面連続してあらわされているれば三輩観の図とみなした。しかし、中には三場面に満たない場合もあり、また菩薩像を描いているが三場面としてのまとまりを欠き、(10) 観音観や(11) 勢至観との区別がつかないものも含まれる。したがって、実のところ何をあらわしたものであるかが曖昧で判断に迷う場合も少なくなかった。したがって、ここに掲げた表は完全なものとはいえない、現時点での一つの解釈として提示するものにすぎないが、それでも大方の様相をうかがうには足りるであろう。むしろ、このように判断に迷う図像表現が少なくないという事実こそが、当該期の十六観図のもつ曖昧性を物語っており、重要である。

一方、観想の対象が「経文に合致しないもの」については、盛唐期にすでに出現するもの〈第一群〉と、吐蕃期に新たに出現するもの〈第二群〉、さらに帰義軍期にのみ見られるもの〈第三群〉に分け、個々の図像の名称の前には(a) (1) (2) を冠した。これら経文から逸脱した図像は、上述の「経文に合致するもの」と区別するため欄に網掛けを施し、それに該当する図像が描かれている場合には「●」を記し、描かれていない場合は空欄とした。

表1から明らかなように、筆者が調査し得た吐蕃期の作例計二三窟中、描かれる全ての図像を『観経』で解釈することができるのは、わずか第一九七窟とStein Painting 37の二例のみで、ほとんどの作例

は多かれ少なかれ経文から逸脱した図像を含んでいる。このような現象は、すでに表2の盛唐期から始まっており、表3の帰義軍期の作例においては、調査した十一例すべてに『観経』から逸脱した図像が含まれている。

『観経』には現行本以外に異本は存在しておらず、こうした『観経』で解釈できない図像が何らかの別のテキストによって生み出されたという可能性は考え難い¹⁷。これらは後述するように、先行する図像が伝承される過程で生じた写し崩れによる産物と解されるのであり、『観経』からの逸脱以外の何物でもない¹⁸。

二、『観経』に合致しない図像

『観経』に合致しない図像、すなわち写し崩れによって生じた不可解な図像について、主に表1に掲げた吐蕃期の作例を対象に、以下順に見ていきたい。

〈第一群〉盛唐期に出現する図像

(a) 宝池の円輪

これは四周に磚を張った宝池の中に大きな円輪を描くもので、吐蕃期の作例では八作例に見出すことができる(図1)。これは第二水観に関わる図像から発した一種の写し崩れと解される。

(b) 宝幢

幢を描いている吐蕃期の作例は十二例あり、地面から直接幢が立つ

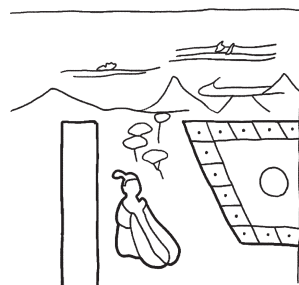


図1 (a)宝池の円輪
(上) 榆林窟第25窟
(下) 莫高窟第159窟



図2 (b)宝幢
(上) 莫高窟第201窟北壁
(下) 莫高窟第154窟

もの（第二〇一窟北壁、第一九一窟、第三五八窟、第一五四窟、第一四四窟、Stein Painting 35, ch. Ivi. 0018, ch. Iv. 0047）、傘に近い形状の幢が宝池中に立つもの（第二〇〇窟）、同じく傘状の幢が台座上に立つもの（Stein Painting 70）、柱状の太い胴を有する幢が地面に立つもの（第二三一窟）、柱状の幢が宝池中に立つもの（第三六〇窟）といったバリエーションが見られる（図2）。この図像の由来について、山部能宜氏は第四樹観にあらわされる七重の網に求めておられる¹⁹。

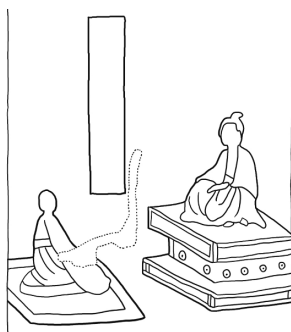


図3 (c)僧形あるいは俗人形
(上) 榆林窟第25窟
(下) 莫高窟第201窟南壁
(左縁)

宝瓶を描くものは七例あるが、蓮華を挿し方形台座にのるもの（第二〇一窟南壁、第一五九窟、榆林窟第二五窟）、蓮華を挿し蓮華座にのるもの（第三五八窟、第一五四窟）、宝瓶のみで蓮華を挿さないもの（e）宝瓶

宝池の中に、蓮華や荷葉が群生する様を描くもので、七作例に見られる（図4）。第二水観や、第十二普観など、宝池を伴う図像が単なる蓮池に誤写されたものであろう。

(d)宝池に群生する蓮

宝池あるいは褥に坐す人物像を描くもので、仏菩薩とは異なり頭光が描かれないという特徴がある。八作例に描かれており、描かれる人物像には僧形²⁰（第二〇一窟北壁、第一九一窟、榆林窟第二五窟、ch. Iv. 0047）と俗人女性形（第二〇一窟南壁、EO. 1128）の別がある（図3）。第十二普観の図像からの写し崩れであろうか。

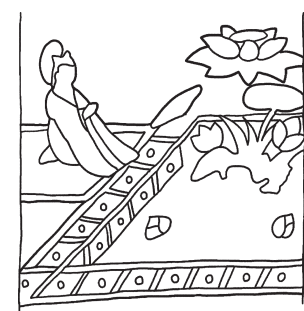


図4 (d) 宝池に群生する蓮
(上) 榆林窟第25窟
(下) 莫高窟第201窟南壁(左縁)

の(第一三四窟)、といった小異が見られる(図5)。EO. 1128は画絹の損失により蓮華の有無は不明であるが方形台座にのる。この図像について、もともとは第七華座観の図像であつたものを華瓶に挿された大きな蓮華のように誤解したところから生じたとみる山部氏の解釈は傾聴に値しよう。²²⁾

(f) 未開敷蓮華

未開敷蓮華を大きく描くもので、七作例に見られる。第十四観から第十六観の三輩観の各相をそれぞれ未開敷蓮華で表現した作例が存在することから、この図像は本来、三輩観の一場面として描かれていたものが、本来の意味や図像的まとまりを失い、単独の図像と見誤られた結果と考えられる(図6)。

(g) 開敷蓮華

これは(d)とは異なり、開敷蓮華を大きく一本描くもので、三例に

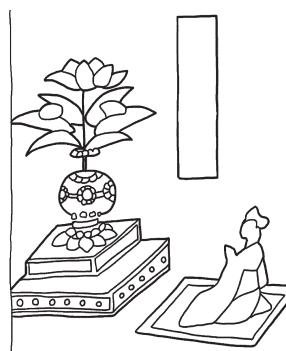


図5 (e) 宝瓶
(上) 榆林窟第25窟
(下) 莫高窟第201窟南壁(右縁)

見られる(図7)。第二水観や第七華座観、あるいは第十二普観など、蓮華を含む図像の写し崩れから生じたものであろう。

(h) 宝珠

蓮華座上に大きく火炎宝珠を描いた図像で、五作例に見られる。台座にのるもの(第二〇一窟南壁、第二二九窟、榆林窟第二五窟、宝地上に配するもの(第二〇一窟北壁、第二〇〇窟)の二種に大別される(図8)。

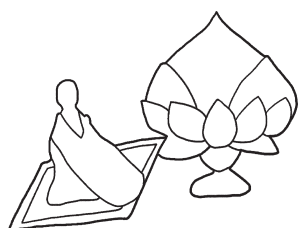
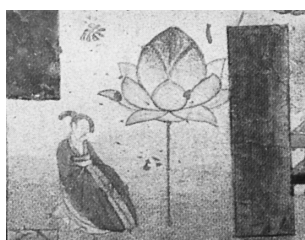


図6 (f) 未開敷蓮華
(上) 榆林窟第25窟
(下) 莫高窟第44窟

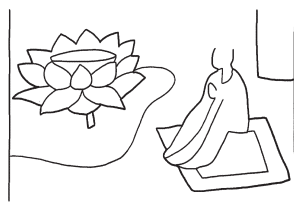


図7 (g) 開敷蓮華
(上) 榆林窟第25窟
(下) 莫高窟第358窟

以上が、〈第一群〉の図像八種である。そのうち(f)は表2の盛唐期の作例には該当するものがみられないが、未開敷蓮華という図像そのものは盛唐期の作例において三輩観の図としてすでに描かれていることから、図像自体は盛唐期から継承したものみて問題ない。したがって、これら〈第一群〉の八種の図像はいずれも盛唐期に出現しているもので、表1の吐蕃期の作例はそれらを受け継ぎ、さらに表3の帰義軍期においても引き続き継承されているということになる。

〈第二群〉吐蕃期に出現する図像

(i) 宝帳

頂に宝珠形裝飾を載せた天蓋と蓮華座を具備した宝帳²⁴で、本体の側面には宝地にみられるような磚文様があらわされる。これは吐蕃期に新たに出現する図像で、五作例に見られ、帰義軍期の作例にも引き継がれる(図9)。この図像が十六観図に取り込まれた理由は明らかでない。

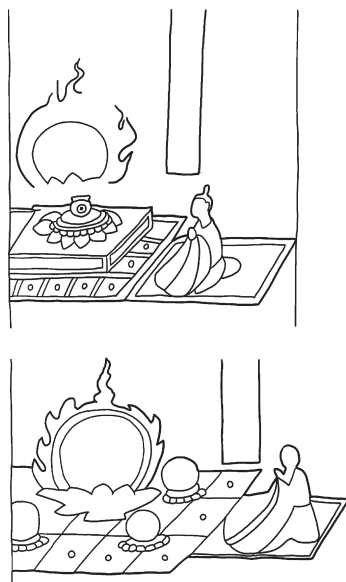


図8 (h) 宝珠
(上) 莫高窟第201窟南壁(右縁)
(下) 莫高窟第201窟北壁

(j) 塔

第一四四窟にのみ見られる図像で、覆鉢状の本体に相輪を有する。盛唐期にも、続く帰義軍期の作例にも見出だせない。いずれにせよ、写し崩れの一つであることは疑いを容れない(図10)。

〈第三群〉帰義軍期に出現する図像

(k) 香炉

仮に香炉としたが、何をあらわしたものは不詳。第五五窟にのみ見られる。(e)など、形の類似する図像の写し崩れであろう(図11)。

(l) 湧雲

これは帰義軍期の白描粉本 Stein Painting 76 にのみ見られるが、同じく帰義軍期の第五五窟や、先行する盛唐期の第一七二窟において宝楼観の楼閣下部に同様の湧雲が描かれていることなどから、これに関連する図像が楼閣とは別に写されたものと考えられる(図12)。

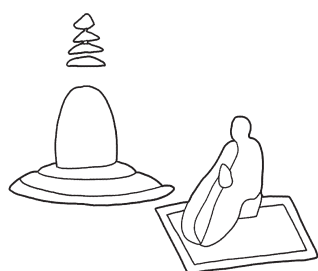


図10 (j) 塔
莫高窟第144窟

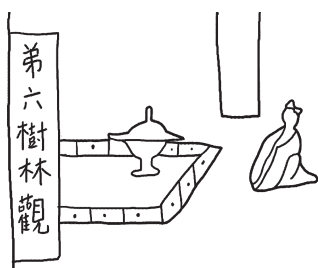


図11 (k) 香炉
莫高窟第55窟

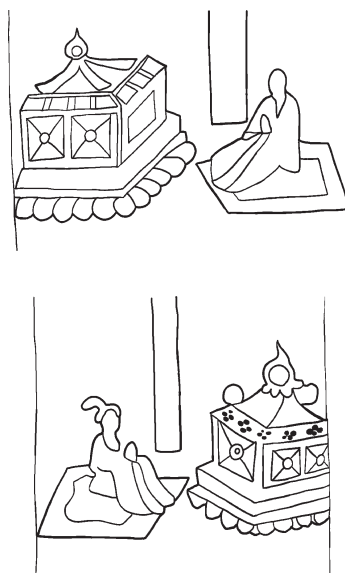


図9 (i) 宝帳
(上) 莫高窟第358窟
(下) 莫高窟第154窟

以上、『観経』に合致しない図像について調査した結果をふまえ、吐蕃期の敦煌十六観図の特徴をまとめると、どのようなことがいえるであろうか。

まず注意すべきは、当該期の作例に描かれる図像の大半が盛唐期に現れた図像を継承しているという点である。⁽²⁵⁾ 盛唐期には、『観経』に忠実な作例も描かれているが、吐蕃期に受け継がれたのは、盛唐期の



図12 (1) 湧雲
Stein Painting 76

作例の中でもより後発的な系統、つまり『観経』に合致しない図像を含み、かつ各観の表現が観想の対象のみを図案的に表現した、簡略な描写の系統のみであったということになる。⁽²⁶⁾ すなわち従来、孫氏は経文に合致しない図像が現れる時期を中唐吐蕃期とし、施氏は吐蕃期については明言しないものの帰義軍期(宋代)の十六観図について「離経叛道」と評しておられるが、こうした経文からの乖離現象はそれより早い盛唐期にすでに始まっていたのであり、吐蕃期はそれをただ継承したに過ぎないということになる。

また、その図像の継承の仕方について見れば、先行する作例を忠実に再現しているわけではなく、図像間には細かな点で描写に差異が認められる。つまりこれは、図像が継承されていく過程で生じた写し崩れと解され、意味内容をよく理解しないままに、形だけがかなりいい加減に写し取られていったためと考えられる。例えば、十六観の末尾にくる三輩観(第十四観・第十五観・第十六観に相当)について、約半数の作例では三場面のみとまりを保って描かれている。しかし、三輩観としての意味やまとまりが曖昧になっっている作例も見られる。すなわち、三輩観には上輩と中輩を菩薩形で、下輩を未開敷蓮華で表現した作例があることから、前者を菩薩の観想場面である(10 観音観や(11) 勢至観と混同して省略しているものや、後者を単なる未開敷蓮華と解してい

るらしきもの³⁰⁾が見受けられる。この傾向もまた、盛唐期にすでに生じていたもので、吐蕃期にはその傾向が加速し、帰義軍期では一層顕著になっていくことが指摘できる。

十六観図の各観の配列に関しては、図像が『観経』経文に一致する第一九七窟のみ、配列も『観経』所説と合致しているが、その他の作例ではいずれも配列が乱れている。最上部に初観の日想を描き、それに続いて宝池を配する点はほとんどの作例で踏襲されているが、それ以外の配列は経文に関係なく錯綜している。この配列の乱れは、屏風式画面の作例に特に著しい。これは幅の狭い条幅状画面では一場面ずつ上から下へ配置されるのに対して、幅の広い屏風式画面では横に二場面ずつ配され、配列順がみえにくい画面構成になっていることと関連するものと考えられる。

また、十六観図であるにも関わらず、作例の中には場面数が十六に満たないものも見受けられ、第三五八窟は十三場面、第一五四窟は十一場面、第一三四窟にいたっては小型窟ということもあって僅か五場面しか描かれていない。これは十六観としての内容的整合性が明らかに軽視されていたことを示しており、前述の配列の乱れと通底する現象といえる。こうした場面の省略もまた、盛唐期にすでに起きているもので、その傾向が吐蕃期、そして帰義軍期にまで継承されているのである。

三、吐蕃期における敦煌十六観図の制作

敦煌吐蕃期の十六観図は、一見するときわめて多彩な様相を呈しているものの、その実、ほとんどの作例が盛唐期にすでに出現していた図像を継承することで構成されているという事実が明らかとなった。また、場面の省略を含め、經典からの乖離現象そのものが盛唐期に始まっていたのであり、吐蕃期はただそれを受け継ぎ、その傾向をさらに強めているにすぎないことも前述のとおりである。

しかも、各場面の配列を見ると、最上部に日想観を配し、水想観や宝樹観を相対的上部に、雜観をあらわす立仏を同じく相対的下部に描き、最後に三輩観を描くといった、おおまかな点では一致するところが多いものの、その他は作例ごとにより異なっている。これは、十六観本来の意義や順序に関心が払われていない証拠であり、制作に際してもはや『観経』や観経疏などのテキストは省みられていなかったことを物語っている。つまり、すでに絵画作品として成立していた先行作例をもとに、専らその図像だけにもとづいて作品が生み出され続けたと考えられるのであり、しかも図像の継承もかなり随意になされていたことがうかがえるのである。すなわち、そこには教理的な展開にもとづくような絵画的発展は全く認められず、經典や教理内容とは無関係に、形の上だけでの図像の継承とそれに伴う写し崩れによる変容とが、盛唐期以降、吐蕃期を経て帰義軍期に至るまで継承されたということになる。

これについて参照されるのは、葉師經変の十二大願に関する沙氏の

研究である。すなわち、盛唐期の第一四八窟以来、帰義軍晩期の作例にいたるまで、十二大願の表現内容は基本的に共通していること。描かれる内容や配列は經典に拠っていないこと。吐蕃期の第七窟や第一五四窟のように、六場面だけを描いて十二大願を代表させている例もあること、である。これらの指摘は、まさしく西方浄土変の十六観図にも当てはまる。つまり、こうした經典からの乖離現象や、形から形を写し取るという圖像の継承手法は、ひとり十六観図のみにとどまらない、当時の敦煌仏教芸術の全体的な趨勢であつたといえよう。

では、こうした作例から見えてくる制作の実態とはいかなるものであつたろうか。

総じて吐蕃期の十六観図は、作例ごとに圖像の組み合わせや配列、場面数が異なるものの、圖像的には変化に乏しく、同じような圖像が配置や数を変えながら繰り返し描かれる傾向にあつた。つまり、吐蕃期の十六観図は、圖像レベルでは固定化が進んでいたといえるのである、系統の別は存在しないといつて差し支えない。

また、先述したように、十六観図であるのにスペースの都合から僅か五場面しか描かないような例があること。十六観の最上部には初観日想を描き、その下には第二水観を配すといった配列の大枠はほとんどの作例で守られているものの、十六観としての順序には無頓着であること。経文を理解しないままに先行する圖像の形だけを写すうちに写し崩れを生じ、経文からの乖離を進めていること。こうした状況を総合すると、当該期の敦煌における十六観図は、つぎのような形で制作されていたと推測されよう。

第一に、制作時に經典すなわち『觀經』の記述内容が参照されることはなく、専ら先行する作例をもとに形から形だけが写されていたこと。第二に、そうした形から形を写し取っていくという過程において圖像の本来的な意味が失われ、圖像の読み誤りや読み替えが起り、結果として十六観としての意味をなさない圖像を生んだこと。第三に、十六観図の制作において、十六観としての意味や整合性はもはや関心の埒外にあり、画面のスペースに合わせて既存の圖像の中から任意に取捨選択がなされ、その際に配列の順はほとんど考慮されていなかったこと。

この第三の点については、敦煌の労度叉闍聖変に関する一連の研究から導き出された制作状況とも一致する。すなわち、秋山光和氏は *Pelliot tibétain 1293* に初めて注目し、これが敦煌帰義軍期の壁画に好んで描かれた労度叉闍聖變の白描粉本であることを明らかにし、莫高窟や榆林窟などの作例計十九例と比較検討した結果、画面の構成要素の位置が壁画によって必ずしも一定せず、かつ物語の時間的前後関係とも対応していないことを指摘しておられる。⁽³²⁾ サラ・E・フレイザー氏もまた、第一九六窟と第一四六窟という二つの異なる壁画の制作にあたって、秋山氏が取り上げた *Pelliot tibétain 1293* が同じく粉本として使用されていること、また壁画の大きさや縦横の比率の変化に応じて、画家が登場人物などの主要要素の数や配置に変更を加えていることを論じておられる。⁽³³⁾

壁画の下絵とみなされている帰義軍期の白描粉本 *Pelliot chinois 2671 verso* には、未生怨説話図と十六観図の全体が並行して描かれ

ており、個々の図様とともに配置の順が示されている⁽³⁴⁾。しかし、そこではすでに十六観の配置は大きく崩れ、盛唐期に現れる『観経』から逸脱した図像の典型があらわされている。吐蕃期あるいはさらに盛唐期に遡る十六観図の白描粉本というものは見つからないが、吐蕃期の壁画や絹本画と本図との図像的親近性からすれば、本図のような粉本が帰義軍期以前にも存在していたことは十分に考えられる。また、同じく帰義軍期の Stein Painting 76 は、やはり白描粉本とみられているものではあるが、全体の配置は示されておらず、Pelliot tibétain 1293 と同じく画面の主要構成要素の寄せ集めに過ぎない。つまり、そのまま敷き写して使用できるような類の下絵ではなく、あくまで細部の要素ごとの見本集といった体裁でしかない。吐蕃期の第二〇〇窟⁽³⁵⁾や EO.1128 のように十六観図中に未生怨説話図の一部である没山出宮の場面が紛れ込んでいる例が存在する理由は、こうした類の粉本の存在を想定して初めてよく了解されよう。

四、吐蕃期における画面形式的変化

図像表現や配列の観点から徴するかぎり、吐蕃期の十六観図は、盛唐期の作例の枠組みを継承し、内容的には何らの発展をも見せていないと言わざるを得ない。では、吐蕃期には何らの変化もなかったのかといえば、そうではない。よく知られているように、画面形式においては、吐蕃期にはそれ以前になかった新しい変化が生じている。この十六観図における画面形式的変化は、十六観図に固有のものではなく、

窟内の他の壁画と連動する形で生じたものであり、十六観図やそれが付属する西方浄土変のみにとどまらない、窟内全体の変化と捉えることができる。しかしながら、その変化がなぜ生じたのかについて、これまで論じられてはこなかった。そこで、最後にこの画面形式の問題に関して若干の考察を加えてみたい。

吐蕃期に先行する盛唐期の十六観図には、第一章で簡単にふれたとおり、画面形式において格子状画面と条幅状画面という大きな違いが先ずあり、後者にはさらに背景を自然景とするものと無地に近いものとが存在する。一方、吐蕃期では条幅状画面のほかに新たに屏風式画面が出現するが、背景描写においては大差なく、いずれも淡く緑色を刷いてうっすら土坡を表し、その間に草花を点々と配するほかは、ほぼ無地に近い。すなわち、吐蕃期の作例は盛唐後期の諸作例を引き継ぎ、その後、画面形式上において新たな変化が生じたことになる。

盛唐期の諸作例との継承関係は、十六観図が付属する西方浄土変全体の画面形式からも指摘することができる。すなわち、吐蕃期の作例にみられる、一壁面に一経変を描く大画面の西方浄土変（図13）は、初唐期に始めて出現し盛唐期へと受け継がれたものである。しかし吐蕃期の石窟にはやがて一壁面に二〜四幅の複数の経変が描かれるようになる（図14）。したがって一壁面に一経変の場面では横長の大きな画面であったものが、縦長で相対的に小さな画面へと変化する。先に述べた十六観図の画面形式的変化は、独り十六観図のみに生じたものではなく、この西方浄土変を含む石窟全体の壁画構成の変化に伴って生じたものなのである。

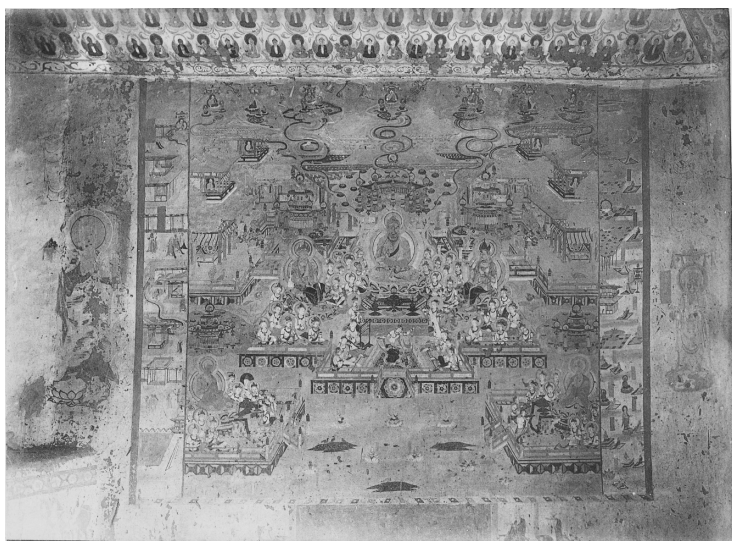


図13 一壁面に一経変を描く大画面の西方浄土変
莫高窟第201窟北壁

これを整理すると、吐蕃期の壁画は、一つの壁面に一つの経変を描くもの(以下〔単〕と略称)と、一つの壁面に複数の経変を描くもの(以下〔複〕)とに分かれ、一方、十六観図の画面形式は、西方浄土の場景をあらわした浄土変の左右に付属する条幅状画面に描かれるもの(以下〔条幅〕)と、浄土変の下部に設けられた屏風式画面(以下〔屏風〕)に描かれるものの二種が存在する。これらの組み合わせは、



図14 一壁面に複数の経変を描いた例(中央が西方浄土変)
莫高窟第159窟南壁

①〔単／条幅〕②〔複／条幅〕③〔複／屏風〕の三種がある。このうち①が最も古い形式に属することはいうまでもない。また、③は吐蕃期に登場する新出の画面形式である。したがって②は、その間をつなぐ過渡的形式であるといえるが、これを如実に物語る実例が第二〇〇窟に残されている。すなわち、第二〇〇窟では十六観図を浄土変の左右外縁の条幅式画面に描き、未生怨説話を浄土変下部の屏風式画面

に描いており、まさしく②から③へ移行する過渡の様相を示している。したがって、これら三種の画面形式は、①〔単／条幅〕↓②〔複／条幅〕↓③〔複／屏風〕の順に変遷したとみて問題ない。

この画面形式の変化は、次のように解釈できよう。すなわち、一壁面に複数の経変を描くことにより相対的に小さくかつ縦長になった浄土変の左右外縁に十六観図のような付随的図相を加えることは窮屈である。そこで、画面下部に新たに区画を設けることによってこの問題を解消するとともに、浄土変の下部を切り取るにより画面が過度に縦長になることを防いだ、と。つまり、この画面形式の変化は、窟内構想の変化が先ずあり、それに引きずられる形で生じたものと解される。したがって、画面形式の変化を考える上で、より根本的な意味をもつものは、条幅式から屏風式へという点ではなく、一壁面に大画面の経変を描いていたところから複数の経変を描くようになったという点にこそ求められるべきであろう。

では、この画面形式、とくに一壁面に複数の経変を描くという変化は、何に由来するものなのであるか。

残念ながら、こうした画面形式の変化をもたらした直接的な要因については史料の不足もあって明らかにしたい。しかし、この問題との関連が推測される事象として、敦煌の僧官制度に関する竺沙雅章氏の研究³⁶⁾に注目したい。

竺沙氏は敦煌遺書の丹念な研究から、吐蕃支配期から帰義軍期の敦煌仏教団の僧官制度を明らかにされた。そのなかで竺沙氏は、僧官制度のうえで吐蕃支配期は、次の二期に区分することができると述べ

ておられる。

第一期Ⅱ吐蕃支配前期（七八六～八〇〇頃）³⁷⁾

この時期の僧官制度では、トップは「都僧統」、その下に「都判官」と「判官」が置かれていた。これらはいずれも中国的官名であり、唐朝にすでに置かれていた僧官を踏襲したものと解されるという。

第二期Ⅱ吐蕃支配後期（八〇〇過ぎ～八四八）

この時期は僧官制度が変革され、都僧統が「都教授」と「副教授」に代わり、「都法律」と「法律」が加わった。「教授」とはチベット語の mkhan-po（ケンポ）に由来する官名であり、この僧官制度の変革はチベット化の所産であるという。

ここで翻って壁画の画面形式の変化をみると、年代の明らかな数少ない窟の一つである陰氏の第二三窟（八三九年造営）は、③の〔複／屏風〕式であり、竺沙氏の分期説によれば第二期に相当する。つまり、竺沙氏が明らかにした僧官制度における変革が生じた時期は、石窟内の構成やそれに伴う画面形式が変化していた時期でもあったことが知られるのであり、その間に何らかの関係があったのではないかと推測される。

無論、そこで新しく採用されている屏風式画面が中国に由来することから、壁画の画面形式の変化を直ちにチベット化と結びつけてしまうことはできない。しかし、一壁面に複数の図を配するという窟内構成については、吐蕃に由来する可能性が考えられるのではないだろうか。屏風式画面が採用された点については、莫高窟において盛唐以来の伝統が根強く存していたことと関連するように思われる³⁸⁾。そうした

根強い伝統の中にあつて、一壁面に複数の経変を描くという画面構成の変化が、敦煌教団の統制機関を構成する僧官の変革と時期を同じくして起きたとみられるということは、とりまなおさず当時敦煌仏教界そのものに変動があり、それが石窟の窟内構想に何らかのインパクトを与えた可能性を示唆しているものではなからうか。

これについてはなお、当該時期の石窟における尊像構成や壁画内容の詳細な検討をふまえた窟内の全体構想、さらには当時の吐蕃仏教とその造形活動についての考察が必要となるが、一つの試論として提示しておきたい。

おわりに

本稿では、西方浄土変に付随して描かれる十六観図を具体的な考察材料として、吐蕃期の作例の特徴を検討してきた。その結果、図像的検討からは、吐蕃期の作例が基本的に盛唐期の図像、とりわけ『観経』から逸脱した図像を多分に含んだ、図案的で簡略な系統の図のみを継承していることが明らかとなった。加えて、ほとんどの作例に見られる配列の乱れは、転写の際に『観経』等のテキストが参照されていなかったことを物語つて余りある。転写は専ら先行する作例をもとになされたと推測されるのであり、そうした過程を経たために写し崩れや形の読み替えが生じ、十六観としての意味をなさない幾多の図像が生み出されていたと考えられる。そして、こうした転写の過程には、構成要素の寄せ集めの粉本が介在した可能性が高く、そこに

はもはや十六観の本来的な意義は全く認められず、ただその形骸を見ろのみである。

画面形式の面では、盛唐期の踏襲形式から、一壁面に複数の経変を描き十六観図は下部の屏風式画面に描くという新形式が誕生しており、同時代的な背景として八〇〇年頃に僧官制度の変革をもたらした敦煌仏教界の変動が一つの可能性として想定された。ただし、その変動の実態については未だ明確にしがたく、後考に俟ちたい。画面形式が変化した後も、画面に描かれる図像そのものは相変わらず盛唐期以来の図像が継承され、新たな発展は見られない。画から画へ、形から形への転写による図像の写し崩れと、それに伴う經典からの乖離現象を深化させながら、この傾向は帰義軍期にまで受け継がれ、やがて敦煌における西方浄土変の制作そのものが終焉を迎えるのである。

吐蕃支配期の莫高窟芸術において、吐蕃の影響がなぜ部分的なものにとどまっているのかは、なお検討を要する課題として残されている。ただ、ここで一つ想起されるのは、『新唐書』に記される吐蕃支配下の敦煌に関する次の記載である。「州人皆胡服臣虜、每歲時祀父祖、衣中國之服、號慟而藏之」、つまり日常においては吐蕃服を強要されていた敦煌の州人であるが、父祖を祀る時には中国服を見につけるとが許されていたという。莫高窟に残る壁画や絹本画等の制作や写経といった作善の多くが追善供養に関わるものであることを思えば、そこに唐以来の伝統が根強く保持される余地は多分に残されていたと見てよいのではないだろうか。

〔注〕

- (1) 『還而安祿山亂、哥舒翰悉河隴兵東守潼關、而諸將各以所鎮兵討難、始號行營、邊候空虛、蕃得乘隙暴掠』（『新唐書』卷二一六、吐蕃伝）。
- (2) 『元和郡県図志』卷四〇、隴右道条。
- (3) 『沙洲刺史周鼎爲唐固守……城守八年……又二歳、糧械皆竭……於是出降。自攻城至是凡十一年』（『新唐書』卷二一六、吐蕃伝）。
- (4) 敦煌が吐蕃の支配下に入った時期については諸説あり、以前は建中二年（七八一）とする見解が有力視されていたが、現在では貞元二年とする説が支持されている。陳国燦『唐朝吐蕃陷落沙州城の時間問題』（『敦煌学輯刊』一九八五年第一期）参照。
- (5) 『敦煌莫高窟内容総録』第二版（文物出版社、一九九六年）にもとづき中唐期に開鑿された窟を数えると計五五窟、中唐期に重修がなされている窟は計三七窟になる。一方、史葦湘氏は吐蕃期に開鑿された石窟として計四四窟の窟番号を提示しておられる。史葦湘『関与敦煌莫高窟内容総録』（敦煌研究院編『敦煌莫高窟内容総録』文物出版社、一九八二年）所収。
- (6) 同じく『敦煌莫高窟内容総録』第二版（文物出版社、一九九六年）によると、「阿弥陀経变」の項目に挙げられている作例では計七一例中七例、「観無量寿経变」の項目に挙がっている作例では計八九例中三八例が中唐吐蕃期の作とされる。
- (7) 孫修身「敦煌石窟中的〈観無量寿経变相〉」（一九八七年敦煌石窟研究国際討論会文集）石窟考古編、遼寧美術出版社、一九九〇年。施萍婷『敦煌石窟全集』5 阿弥陀経画卷（香港）商務印書館、二〇〇二年。なお、五代帰義軍節度使時期の作例については、敦煌遺書中の白描稿を用いた沙武田氏の研究がある。沙武田『S.P.T.の観無量寿経变稿』析（『敦煌研究』二〇〇一年第二期）。同『敦煌画稿研究』民族出版社、二〇〇六年。
- (8) 松本榮一『敦煌画の研究』東方文化学院東京研究所、法蔵館、一九三七年。註7前掲孫論文。註7前掲施書。拙稿「敦煌莫高窟の西方浄土変に描かれた『観無量寿経』モチーフ」（『南都佛教』八三号、二〇〇三年一〇月）。同「初唐期の西方浄土変と『観無量寿経』—敦煌莫高窟の作例を手がかりに—」（『佛教藝術』二八〇号、二〇〇五年五月）。拙著『西方浄土変の研究』中央公論美術出版、二〇〇七年。
- (9) 拙稿「敦煌十六観図の分類と変遷」（朝日敦煌研究員派遣制度記念誌編集委員会編『朝日敦煌研究員派遣制度記念誌』朝日新聞社、二〇〇八年三月）。
- (10) 註8前掲拙稿「初唐期の西方浄土変と『観無量寿経』」を参照。
- (11) 註8前掲拙著 第一部第三章「敦煌における十六観図の研究」、九五～一五八頁。
- (12) 同前。
- (13) 吐蕃期の第二〇一窟北壁など。盛唐期の作例では、第一七二窟や第三二〇窟、第一一六窟などがある。
- (14) 吐蕃期の第一二九窟、第四四窟など。盛唐期の第一二六窟北壁も同様の表現になる。
- (15) 吐蕃期の第一四四窟、盛唐期の第一八八窟南壁など。
- (16) 帰義軍期の第五五窟など。
- (17) Pelliot chinois 3352 と Pelliot chinois 3304 には、十六観図の題記が列記されており、第五五窟や第七六窟の十六観図に残る題記との共通が見て取れるが、これは複数の経变の題記を集めたもので、図像の典拠とは考えられない。第五五窟や第七六窟に見られる『観経』から逸脱した図像は、盛唐期の第一七二窟や第三二〇窟の系統を引いており（註8前掲拙著、一三一～一三七頁）、Pelliot chinois 3304 にみられるような題記は、恐らくは写し崩れの図像をもとに後からつじつまを合わせる形で壁画上に記されていた題記を抄書したもので、その逆ではあり得ない。
- (18) 註8前掲拙著、第一部第三章「敦煌における十六観図の研究」、九五～一五八頁。山部能宣氏も、敦煌十六観図に見られる經典から乖離した図像を「經典とは異なる何らかの教理的伝承を反映していると考えられるよりは、画師達が先行の作品によりつつ制作を繰り返す間に、少しずつ誤解が蓄積された結果であつたと考える方が事実に近いように思

われる」として、筆者と同じ見解を示しておられる。山部能宜「観経変相の『観無量寿経』からの逸脱について」(科研費報告書(研究代表者・宮治昭)『交流と伝統の視点から見た仏教美術の研究—インドから日本まで—』二〇〇八年五月)。Nobuyoshi Yamabe, *Transformation Tableaux* "Based on " the *Amitayus Visualization Sutra: Their Deviations from the Text*, Delhi: *Kristi*, vol. 1, 2008.

(19) 註18前掲山部論文。

(20) 僧形については、盛唐期の第三二〇窟の例にみられるごとく、もとは坐仏であったものが、頭光が褪色し、僧形と見誤られたことによる可能性が考えられる。

(21) 第二三七窟と第一四四窟は磨耗のため、僧形か俗人形かの区別が不明。

(22) 註18前掲山部論文。

(23) 台座にのるタイプは盛唐期の第一一八窟に、宝地上に配されるタイプは同じく盛唐期の第一七二窟に先例があり、画像の継承関係がみとれる。

(24) 宝帳については、中国藤椒文化博物館の王傲生氏のご教示による。ここに記して謝意を表したい。なお、宝帳の出土遺物には、一九八五年に陝西省臨潼県新豊鎮慶山寺址の塔下より出土した八世紀前半の石灰岩製の宝帳などがある(東京国立博物館編『唐の女帝・則天武后とその時代展』図録、一九九八年、七六～七七頁、図37)。

(25) 註9前掲拙稿を参照。

(26) 盛唐期の作例について、註8前掲拙著や註9前掲拙稿では、(A) 画像・配列とも『観経』に一致するもの、(A) 画像的に曖昧なものを含むが配列のみ乱れているもの、(A x) 画像・配列とも乱れているもの、(B) 特殊な画像を含むもの、(B x) 特殊な画像を含みかつ混乱がみられるもの、の五種に分類した。この分類に従えば、吐蕃期は特殊な画像、すなわち『観経』では解釈できない画像を含むB系統を引き継いでいるといえる。その理由は定かでないが、B系統が画像的に簡略であるということは現実的な動機として大いに考え得る。

(27) 註7前掲孫論文、二二二頁。

(28) 註7前掲施書『敦煌石窟全集5 阿弥陀经画卷』、一二七～一二八頁。
(29) すなわち、(14) 上輩と(15) 中輩を菩薩形で表現する場合、(10) 観音観と(11) 勢至観と合わせて菩薩形が計四体描かれていなければならないが、菩薩形を二体や時には一体しか描いていない例のことで、これは場面数が十六に満たない作例に顕著に見られる。第一二窟、第一四一窟、第二〇一窟、第三六〇窟など。なお、壁画ではないが藏経洞将来のch. IV. 0047 (ニューデリー国立博物館所蔵) も、この一例に挙げられる。

(30) 第一二窟、第一一八窟、第二一〇窟、第三五八窟など。

(31) 註7前掲沙書、六三～七八頁。

(32) 秋山光和「労度叉闍聖変白描粉本 (Pelliot tibétain 1293) と敦煌壁画」(『東京大学文学部文化交流研究施設研究紀要』二・三号、一九七八年三月)。

(33) Sarah E. Fraser, *Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia*, 618-960. Stanford: Stanford University Press, 2004. pp. 71-88.

(34) 本図は『大乘無量寿宗要経』の裏に描かれている。沙氏は表の写経奥書にある「甲辰年」「河西都僧統」「河西節度使」という記述から、本図の書写年代を九四四年以降と推定しておられる(註7前掲沙書、八六～九〇頁)。

(35) 註8前掲拙著、三二四～三二七頁を参照。

(36) 竺沙雅章「敦煌の僧官制度」(『東方学報』(京都) 第三一冊、一九六一年三月)。

(37) 竺沙氏は吐蕃期の開始を当時有力な説であった七八一年としておられるが、冒頭に記したように現在では吐蕃による敦煌支配の開始は七八六年とする説が有力視されていることから、ここでは七八六年に改めた。

(38) 吐蕃期の壁画や絹本画以外でも、例えば秋山氏が労度叉闍聖変の粉本であると指摘されたPelliot tibétain 1293は、チベット文字が記された吐蕃期の作と考えられるが、その描写そのものは毛筆を用いた「純

中国風な筆致」になるものである（註32前掲秋山論文）。なお、莫高窟における吐蕃の影響が局部的なものにとどまっている点について、「吐蕃は敦煌地方を占領したけれども、文化、とくに芸術の上にあまり影響をあたえなかったのではなからうか」とする見解すら出されている（水野清一「敦煌石窟ノート」（『佛教藝術』三四、一九五八年五月）、三八頁。のち『中国の石窟美術』（平凡社、一九六六年）に再録）。

(39)『新唐書』卷二六、吐蕃伝。

〔付記〕

本稿は、二〇一〇年七月に敦煌研究院主催の「二〇一〇敦煌論壇 吐蕃時期敦煌石窟芸術国際研討会」における口頭発表をもとに、大幅に増補し修正を加えたものである。また本稿は、平成二十〇二二年度科学研究費補助金（若手研究（B） 課題番号二〇七二〇〇二九）による成果の一部である。

〔図版出典〕

- 図1（上） 図3（上）・図5（上）・図6（上）・図7（上） 敦煌研究院編『中国石窟 安西榆林窟』平凡社・文物出版社、一九九〇年、図三五。
- 図1（下）・図2・図3（下）・図4（下）・図5（下）・図6（下） 図7（下）・図8～11 筆者作成。
- 図4（上） 施萍婷主編『敦煌石窟全集5 阿弥陀経画卷』（香港）商務印書館、二〇〇二年、二一四頁、図二〇七。
- 図12 © Trustees of the British Museum
- 図13 Paul Pelliot, *Les grottes de Touen-Houang*, tome 2, Paris: Librairie Paul Geuthner, 1920, Pl. CIV.
- 図14 敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟 四』平凡社・文物出版社、一九八七年、図八二。

（おおにし まきこ 仏教学科）

二〇一〇年十月十二日受理